

TRE ARTICOLI E UNA POLEMICA: POSSIBILISMO/IMPOSSIBILISMO SU *PRIMER ACTO* 1960

Tra estate e inizio autunno 1960 viene sancita sulle pagine di *Primer Acto* la trasformazione in polemica di una potenziale manovra a tenaglia contro il Regime, da attuare in modo complementare (non contrapposto) da prospettive complementari (non contrapposte): suggerendo spunti di riflessione per risvegliare la coscienza del pubblico oppure mettendo lo spettatore con le spalle al muro attraverso la denuncia violenta; dall'interno del sistema, con un'*acción posibilista* nei circuiti teatrali ufficiali, e al contempo dal suo esterno, con un'*acción imposible*, nei teatri universitari e da camera come anche all'estero. Proviamo a scorrere, allora, ancora una volta le parole dei protagonisti di questa vicenda, per mettere a fuoco alcuni dettagli del rinnovamento radicale della drammaturgia ispanica a metà del XX secolo.

Come è noto, il confronto tra Alfonso Sastre e Antonio Buero Vallejo su Possibilismo e Impossibilismo si sviluppa su tre numeri successivi della rivista *Primer Acto* (14, 15, e 16 del 1960 appunto)<sup>1</sup> e, visti i toni, sarebbe forse più opportuno parlare di scontro. Persino quando la riflessione sulla posizione personale è espressa in termini contenuti, si coglie una certa tensione a stento trattenuta. Ciò che colpisce, però, è il fatto che in questo scambio di pareri, tanto vivace e sentito, i due autori finiscono per pregiudicare un elemento nodale: le due posizioni, quella possibilista e quella impossibile, sono potenzialmente coordinabili e non auto-escludenti; potrebbero concretizzare un attacco alla dittatura su fronti diversi, senza indebolirsi a vicenda ma al contrario rafforzandosi mutuamente. La condotta e le scelte dei due intellettuali partono dagli stessi presupposti, cioè la circostanza contingente (come sottolineano nei rispettivi articoli) che, in un modo o nell'altro, interagisce in modo produttivo con l'ispirazione creativa e con l'azione dell'autore, proprio perché l'esperienza vitale di ogni artista forgia non solo la sua opera ma prima ancora i principi etici ed estetici che la sostengono, il suo canone personale (più o meno aderente al sentire e ai modi del suo tempo). Il fine è comune, l'esito auspicato è condiviso (il rinnovamento del teatro e della società) e ciascuno dal proprio punto di vista, possibilista o impossibile, attirando l'attenzione su temi difficili e scomodi, assedia il Regime, lo lavora ai fianchi. L'efficacia delle due modalità sta nella cooperazione, mentre la contrapposizione ne impoverisce il potenziale:

1 Sulla questione cfr. almeno SCHWARTZ, KESSEL, «*Posibilismo and Imposibilismo. The Buero-Sastre Polemic*», *Revista hispánica moderna*, 34, n. 1-2, *Homenaje a Federico de Onís*, 1968, vol. I, pp. 436-445; IGLESIAS FEIJOO, LUIS, «La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos», in *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, Dicembre de 1996, pp. 255-269; AA.VV., «El posibilismo: ¿error o necesidad?», *El Cultural de El Mundo*, 10 de Mayo de 2000, pp. 6-10; O'LEARY, CATHERINE, *The Theatre of A. Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 124-129; CAUDET, FRANCISCO, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984; da ultimo «Grupo de Teatro Realista. Polémica sobre el Posibilismo», intervista di Francisco Caudet con Alfonso Sastre, consultabile sul sito [www.sastre-forest.com/sastree/pdf/grupodeteatrealista.pdf](http://www.sastre-forest.com/sastree/pdf/grupodeteatrealista.pdf).

da un lato, investendo il pubblico con un messaggio diretto, lo si provoca con una denuncia-accusa (si deve reagire, per non essere conniventi e dunque complici), urlando al contempo il proprio personale essere 'contro' il Regime; dall'altro lato si suggerisce - senza cedimenti ideologici, né concessioni al potere costituito - quanto sia discutibile l'accettazione passiva, quel *morir por cerrar los ojos* di aubiana memoria, rimpallando agli spettatori la responsabilità del diritto-dovere all'auto-determinazione dell'individuo e alla Scelta. È in quest'ottica che l'efficacia dell'azione è concretizzabile.

Seguendo i due drammaturghi nel dialogo virtuale sulle pagine di *Primer Acto*, sorge il sospetto che lo spostamento dalla collaborazione al raffronto polemico sia da imputare proprio all'inevitabile interazione tra il soggetto creativo e la sua 'dimora vitale', tra l'essere artista e l'esserlo in un qui e ora che è come un marchio a fuoco. Ciò dimostra quanto sia potente il coinvolgimento ma anche lo straniamento prodotto da questo delicatissimo meccanismo.

È Alfonso Sastre, come sappiamo, a innescare la polemica<sup>2</sup>, con un articolo in cui inquadra con precisione quelle che definisce le due *actitudes* nello sviluppo della drammaturgia spagnola dell'epoca. Si tratta quindi dell'atteggiamento, delle posizioni dei drammaturghi attivi in quegli anni rispetto al progresso del Teatro spagnolo e della Società spagnola del tempo (entrambi in maiuscola nell'articolo). Già dalle prime parole, emerge un binomio inscindibile, fulcro dell'attività degli intellettuali impegnati, e cioè la militanza e lo stretto legame dinamico tra la creazione teatrale e la sua incidenza sulla società a vent'anni circa dall'inizio della dittatura franchista. Sono questi gli obiettivi della *acción* di questi autori, comuni a tutti e condivisi da tutti. Una condivisione di intenti che mira a rinnovare la scena spagnola e intende innescare il progresso della società stessa, rinsaldando il rapporto tra letteratura e vita, opera e ambiente sociale che ne costituisce l'ambito di ricezione. Tuttavia, i drammaturghi sono in *desacuerdo*, specie per quanto concerne la *táctica* cui fare ricorso per raggiungere gli obiettivi – comuni, si ricordi bene – della loro *acción*.

Gli intenti, dunque, sono condivisi e coinvolgono – certo – lo svecchiamento del teatro e la rinascita di una drammaturgia di livello, dal punto di vista dei contenuti e della sperimentazione tecnico-formale, ma si proiettano verso un'efficacia più allargata e mirano anche e specialmente al rinnovamento della società. Un teatro, insomma, che non sia più il riecheggiamento della prospettiva dei vincitori, vuoto e propagandistico, sterilizzato nel messaggio e nella forma o basato sul puro intrattenimento, in una prospettiva superficiale ed edonistica. Un teatro, invece, che permetta lo sdoganamento di temi di spessore e modalità sperimentali, ricollegabili idelmente – sviluppandoli e riavviando il processo di evoluzione – alla produzione pre-bellica, il cui potenziale era stato soffocato dallo scoppio del conflitto fratricida.

---

2 SASTRE, ALFONSO, «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto*, 14, Mayo-Junio de 1960, pp. 1-2.

Sastre, poi, entra nel vivo della questione e identifica la prima *actitud* con due tendenze differenti: da un lato, la critica dell'Impossibilismo nel teatro (a sostegno di una prospettiva 'possibilista'), espressa da Antonio Buero Vallejo; dall'altro, l'accettazione del così detto *pacto social* – caldeggiata da Alfonso Paso –, che consentirebbe la presenza dei nuovi drammaturghi nei circuiti professionali del tempo. Le due prospettive, quella di Buero e quella di Paso, sono molto diverse e, di fatto, vengono analizzate separatamente.

La prima posizione – la critica dell'Impossibilismo – si fonderebbe sulla convinzione che in Spagna si sta scrivendo deliberatamente un teatro 'impossibile' da rappresentare (si ricordi che Lorca aveva definito nello stesso modo certo suo teatro – *imposible e irrepresentable* –, riferendosi a opere come *El público* o *Así que pasen conco años*), perché in contrasto sia con le scelte degli impresari che gestiscono di fatto l'ambiente, sia con la prospettiva ideologica dell'ordine costituito. Questa condotta da parte dei drammaturghi mira, è chiaro, ad attirare l'attenzione di un pubblico di nicchia, ad esempio quello del teatro universitario e da camera, posto che – come Sastre sottolinea – certo non si tratterà di *autores-suicidas*. Uno dei fini sembra essere, inoltre, l'allestimento di opere anche al di fuori dei confini nazionali, all'estero, date le inadeguate condizioni interne. Sarebbe questa la prospettiva 'impossibilista', dolorosamente sterile perché inefficace, per la stessa difficoltà di diffonderne il messaggio nel panorama culturale e socio-politico della Spagna franchista. Così, alla ricerca di un'alternativa efficace, si finisce per orientarsi verso un teatro 'possibile', accettando sacrifici indotti dalla necessità di adattamento almeno parziale alle 'limitazioni' della *acción* del drammaturgo.

La seconda *actitud* – l'accettazione del *pacto social* – parte invece dalla consapevolezza che il teatro spagnolo del tempo è governato da un *pacto de intereses establecidos* (quel connubio fatale tra interessi dell'ambiente impresariale e imposizioni del Regime). Solo l'accettazione di questo patto può consentire l'accesso all'ambito professionale, l'ingresso nei circuiti ufficiali, presupposto fondamentale perché l'azione del drammaturgo e la sua opera possano fare presa sul pubblico e sulla società.

Il rifiuto del patto, d'altra parte, implica l'inesorabile esclusione dalle scene, l'annullamento di ogni possibilità di sollecitare le coscienze, quindi la 'sterilità' degli autori, della loro opera e del loro messaggio. Una volta accettato e sottoscritto il patto, però, è sempre possibile la *traición*, che consentirebbe ai drammaturghi di recuperare la capacità di *acción*, teatrale e sociale.

Le due posizioni (Possibilismo e *Pacto social*) sono tutt'altro che coincidenti, Sastre ne è ben consapevole. Tuttavia, essendo state rappresentate solo quattro delle quattordici *piezas* che ha all'attivo (siamo nel 1960), forse egli stesso e i suoi intenti di drammaturgo sono in qualche modo ricompresi nella critica formulata dalle due posizioni, posto che il suo caso dimostrerebbe la mancanza di incidenza del teatro impossibilista, il quale, non riuscendo ad approdare sulla scena,

risulta inefficace, perché irrapresentabile e dunque 'impossibile'.

La ragione dell'intervento, quindi, è formulare una critica obiettiva delle due prospettive illustrate, nelle quali Sastre rileva alcuni vizi di forma, come il rischio di «coartada de un larvado conformismo»<sup>3</sup>. Le sue parole non intendono condurre a un «juicio final», ma lasciare piuttosto che la lettura diventi «una actividad creadora en algún aspecto»<sup>4</sup>, perché il lettore tragga le sue conclusioni, basandosi su alcuni dati utili. Così, è a partire dall'accusa di un larvato conformismo rivolta ai suoi interlocutori ideali (Paso e Buero in testa), per i quali il rifiuto dell'Impossibilismo costituirebbe l'alibi per adattarsi alle condizioni imposte dal Regime, che Sastre introduce la riflessione sulle proprie scelte etico-esistenziali e artistiche.

E lo fa iniziando dalla non validità del concetto di 'Impossibilismo' e del suo contrario: a suo avviso, non esiste di fatto un teatro impossibile, perché non esistono criteri oggettivi e statici per stabilirne l' 'impossibilità'. Se il concetto di 'teatro impossibile' si basa sull'azione dell' 'apparato di controllo' (diretto e indiretto, privato – la gestione degli impresari teatrali – e pubblico – la censura –), finisce per assumere contorni contraddittori e mutevoli: opere fino a pochi anni addietro rifiutate perché 'irrapresentabili', iniziano a trovare un loro spazio – modesto – sulle scene spagnole. Più opportuno, allora, parlare di un teatro al momento *imposibilitado*, piuttosto che *imposible*, perché ogni forma drammatica deve essere considerata *posible* fino a quando cause esterne non la rendano appunto *imposibilitada*. Non si tratta di una categoria connotativa di certa drammaturgia, ma delle ricadute sulla produzione teatrale delle conseguenze di una precisa situazione storico-politica e socio-culturale.

Sono parole – quelle di Sastre – che affermano la necessità etica ancora prima che artistica di ritenere 'possibile' ogni forma di espressione teatrale, considerando i limiti che le vengono imposti una coercizione e un'oppressione pesantemente condizionanti. E ogni limitazione, ogni concretizzazione di questa *imposibilitación*, va accolta con stupore, di fronte all'anomalia che rappresenta e comporta.

È per questo che non si può accettare un simile interlocutore (il Regime, la censura), responsabile dell'inaccettabile *imposibilitación*. In primo luogo, perché significherebbe sancirne l'esistenza e avallarne lo *status* di controparte in un confronto che dovrebbe essere produttivo, per portare all'auspicata *eficacia* del teatro. In secondo luogo, perché si tratta di un interlocutore «fantasmagórico, invertebrado», un elemento «sin estructura», e dunque i compromessi richiesti per rapportarvisi risulterebbero inutili: «contábamos con que ahí había una barrera y *no había nada*»<sup>5</sup>. Se questa barriera esistesse, certo, bisognerebbe tenerne conto, ma non adattarsi ai suoi interstizi in nome della penetrazione sociale, perché il progresso si innesca con la contrapposizione dialettica e

---

3 SASTRE, ALFONSO, «Teatro imposible y pacto social», *cit.*, p. 2.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

non con il conformismo.

È innegabile, però, che l'autore obbedisce a una serie di imperativi, cioè gli elementi ispiratori della sua opera, della sua concezione della scrittura, della creatività. E questo va ben oltre qualunque considerazione tattica, che finirebbe per ridurre l'arte a una serie di compartimenti stagni, negandole la possibilità di evolversi, di avere una prospettiva, schiacciandola su una piatta realtà contingente. Forse l'arte è per sua stessa natura 'impossibile', cioè difficile, contrastata, in opposizione dinamica rispetto a ciò che innova. Gli esempi addotti da Sastre a riprova di quanto afferma rimandano ad autori di opere 'impossibili' per la sensibilità e la mentalità del loro tempo e del momento storico e socio-culturale in cui agivano. 'Impossibile' viene definito il teatro di O'Neill rispetto al 'possibile' *musical* di Broadway degli stessi anni. Così come 'impossibile' è stata la pittura del Greco, di Van Gogh, di Picasso. Lo stesso si può dire della produzione di Kafka o, in ambito teatrale, di un'opera come *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, 'impossibile' nel panorama teatrale dell'Italia di allora. O ancora il teatro epico di Brecht, rispetto al teatro drammatico che nello stesso momento costituiva l'unica via percorribile per un drammaturgo; ma Brecht *posibilitó*, cioè rese possibile, il suo teatro attraverso la lotta. Allo stesso modo Miller e Sartre hanno *posibilitado* il loro teatro a dispetto del dramma addomesticato, della commedia leggera, del teatro di *boulevard*. Ciò vale anche per Beckett. Tutti maestri migliori – conclude Sastre – degli attuali «predicadores de tácticas y acomodaciones»<sup>6</sup>, ricollegandosi all'accusa esordiale di larvato conformismo, mascherato dall'alibi della scelta di un teatro *posible*, imputata ai sostenitori del Possibilismo e del *Pacto social*. A proposito della seconda prospettiva, il *Pacto social* appunto, Sastre ammette che l'esistenza del teatro spagnolo del momento dipende da un 'patto di interessi stabiliti'. Nega, però, che il drammaturgo, per poter agire in modo efficace, debba accettare questo patto, il cui rifiuto comporta 'solo' l'impossibilità di «alojarse cómodamente» nei circuiti ufficiali dell'ambiente teatrale, cioè arrivare sulle scene, potersi permettere repliche. E d'altra parte la professionalità non si esprime solo all'interno dei circuiti ufficiali, ma anche al loro esterno, ad esempio nell'ambito del teatro universitario o del teatro da camera, certo meno 'comodi' e redditizi, al cui interno comunque il drammaturgo può svolgere la sua *acción*. Il rifiuto del patto, cioè, non porta necessariamente all'inattività e alla sterilità sociale, ma alla lotta per il progresso della società e del teatro, difficilmente raggiungibile invece attraverso il tradimento del patto dopo averlo sottoscritto.

La risposta di Buero non si fa attendere<sup>7</sup> e nel numero successivo della rivista compare la sua replica, in cui controbatte le opinioni sui due atteggiamenti considerati inopportuno e 'imparentati' dal suo interlocutore, sostenuti rispettivamente da Paso e da lui stesso. La prima nota

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> BUERO VALLEJO, ANTONIO, «Obligada precisión acerca del *Imposibilismo*», *Primer Acto*, 15, Julio-Agosto de 1960, pp. 1-6.

stonata – esordisce – è la critica aperta a mezzo stampa, con un insinuante confronto a tu per tu, ennesima battuta di un attacco deliberato, che si ripete da tempo. La condanna della critica pubblica, tra compagni che lottano per obiettivi sostanzialmente uguali, non nasce da un superficiale risentimento soggettivo, al contrario è considerata inopportuna perché indebolisce l'operato comune, proprio a detrimento del progresso della società e del teatro, fine ultimo della militanza. Questo è un tratto essenziale, perché mostra come Impossibilismo e Possibilismo non siano *a priori* schieramenti contrapposti, destinati a un'inevitabile collisione, ma incarnino una potenziale collaborazione, per il raggiungimento di obiettivi condivisi.

Nel contesto della Spagna del tempo, l'azione unitaria, da prospettive complementari – non opposte –, concretizza una strategia diversificata per contrastare il Regime, che uscirebbe rafforzato da una contrapposizione interna dei suoi detrattori. Buero vede nella critica di Sastre un'insidia strisciante: la dispersione a causa della disunione, a tutto vantaggio dell'avversario, di quella dittatura che soffoca il rinnovamento teatrale, culturale, sociale.

Buero, poi, entra nel merito delle questioni sollevate; in primo luogo il fatto che Sastre rilevi dei 'vizi di forma' nel teatro di alcuni drammaturghi contemporanei, certo non imputabili a *mauvaise foi*, ma assimilabili a una sorta di paravento dietro al quale si celerebbe un embrionale conformismo. Ciò che suscita stupore, oltre alle accuse, è il protrarsi di questo genere di insinuazioni più o meno velate, da parte di Sastre e di alcuni suoi sostenitori, che risalirebbero addirittura agli inizi degli anni '50. Questo atteggiamento, pubblico – dalle pagine delle riviste specializzate – oltre che privato, si sarebbe tradotto in una sorta di discredito della drammaturgia bueriana, o di parte di essa, perché poco oppositiva o contaminata da conformismo e *acomodación*; un teatro, insomma, non all'altezza delle circostanze, al quale comunque viene riconosciuta una certa validità.

Di fatto, già in un articolo di quasi dieci anni prima, Sastre<sup>8</sup> si domandava se il teatro di Buero, Calvo Sotelo, López Rubio e Pemán avesse un intento sociale definito, mettendo tutti sullo stesso piano. Ed era basandosi sull'atto unico *Las palabras en la arena* e su due opere, *Historia de una escalera* e *En la ardiente oscuridad* (le uniche allestite da Buero fino a quel momento), che aveva formulato in modo più o meno scoperto la sua accusa di insufficienza e conformismo, riaffermata proprio nell'articolo del '60, che dà inizio alla polemica tra i due drammaturghi.

Sastre è una figura carismatica, attorniato da fedelissimi e osannato negli ambienti del teatro universitario (Buero è anch'egli un intellettuale militante dal solido retroterra ideologico ma, a differenza del suo interlocutore, è uomo schivo e riservato). Dalla sua prospettiva di sostenitore della denuncia violenta, si scaglia contro le posizioni teoriche non condivise e, tuttavia, la critica del Possibilismo, non esclude la svalutazione e il discredito dell'opera oltre che dei presupposti teorici

---

8 SASTRE, ALFONSO, «Los autores españoles ante el teatro como 'arte social'», *Correo Literario*, 30, 15 de Agosto de 1951, p. 5.

degli interlocutori, perché è induttivamente, attraverso la ricezione e l'analisi della produzione, che vengono valutati i presupposti ispiratori.

Dei veri modelli, dei Maestri, antitesi degli attuali *predicadores de tácticas y acomodaciones* (affermazione strisciante che non chiarisce se nel novero fosse compreso anche Buero) viene negata poi l'astrattezza impossibilista, poiché al contrario si sono opposti in grado e modo diverso alle circostanze contingenti in cui vivevano e operavano. L'unico magistero efficace, dunque, è quello dei Pirandello, degli O'Neill e dello stesso Sastre che vi si rifà, trovando una nuova strada, sondando un percorso inedito, quello dell'Impossibilismo, appunto, il solo e unico mezzo per indurre il progresso sociale e culturale, con un meccanismo dialettico di contrapposizione e non di *acomodación*. Tuttavia, secondo Buero, il pensiero del suo interlocutore si definisce in realtà in senso anti-dialettico: se non si deve tenere conto degli ostacoli opposti dalle 'circostanze' (profilo e azione del controllo indiretto – gli interessi consolidati che regolano i circuiti ufficiali – e del controllo diretto – la censura di Regime –) in cui versa la Spagna del tempo, perché il loro profilo sfuggente e cangiante le rende imprevedibili, non per questo si deve smettere di prevedere eventuali sviluppi di quelle stesse circostanze. Si tratta di un variare costante di possibilità e impossibilità, dovuto a una struttura (quella degli interessi economici e della situazione socio-politica) mutevole, la cui conoscenza è dunque relativa, soggetta a errori di interpretazione e cambiamenti. Di tutto ciò bisogna tenere conto, perché ogni intellettuale mira a diffondere il proprio messaggio in un qui e ora, oltre che in una dimensione 'altra' (cronologica: in un altro tempo, nel futuro; spaziale: in altri luoghi, all'estero), rispetto al momento contingente della propria esistenza e della propria attività.

Questa necessità di pensare 'oltre', superando le apparenti (Sastre) o concrete (Buero) barriere opposte dal 'controllo' è esiziale, proprio perché vi sono concetti, temi, proteste, che o non si sfiorano o si sfiorano in un certo modo, ma non con lo svincolamento assoluto e la violenza espressiva, propri della totale libertà creativa: la letteratura subisce sempre il condizionamento del suo contesto e del suo tempo, che la connotano in modo di volta in volta peculiare, per quanto attiva e fortemente propositiva sia la reazione intellettuale rispetto all'ambiente in cui nasce e si sviluppa. Per questo, l'appello di Sastre a scrivere in assoluta libertà è irrealizzabile. Per quanto imprevedibili e mutevoli possano essere le influenze della società sull'artista, questi deve sempre essere consapevole di questa insidia, per contrastarla nel modo più opportuno secondo le circostanze. Di fatto, glossa Buero adducendo una felice similitudine, nessun generale muove il suo esercito sempre e solo in linea retta, ma adegua gli spostamenti alle mosse dell'avversario. Analogamente, l'intellettuale che scrive in assoluta libertà incarna un concetto meccanico, non dialettico; lo scrittore calato nel reale, invece, vive *en situación*, si contrappone all'ambiente, valuta, prevede i rischi, ma non si muove in modo temerario, perché vuole agire sul contesto in cui vive e non esserne sopraffatto, anche e specie quando lo condanna. Si tratta di un meccanismo di cui lo stesso

Sastre è ben consapevole - pur negandolo talvolta -, come quando parla di 'apparato di controllo' alludendo alla censura di Regime, in maniera non scoperta quindi ma mediata.

Così, quando Buero critica l'Impossibilismo e raccomanda la *posibilitación*, non suggerisce accomodamenti, ma l'opportunità di dedicarsi a un teatro difficile, portatore un messaggio che possa arrivare sulla scena. Un teatro *en situación*, ispirato e in contrasto dialettico con le circostanze del tempo, il più arrischiato possibile ma non temerario, perché è questa la strada per rendere possibile un teatro impossibile. Da questa prospettiva, l'Impossibilismo concretizzerebbe un approccio meccanico e anti-dialettico, *fuera de situación*, a altissimo rischio di straniamento dalle sue circostanze. Un atteggiamento che finisce per rendere ancora più impossibile un teatro impossibile, per le scelte dei temi e del linguaggio, per le dichiarazioni provocatorie, per i richiami inquietanti, che può spingersi persino oltre e precipitare nello scollamento totale tra dialettica e realtà, rendendo cioè impossibile un teatro possibile.

Se si ammette che è un errore rifiutare di tenere conto dei fattori limitanti, riconoscerne l'esistenza non significa adattarvisi, ma reagire dialetticamente contro di essi, per contrasto.

D'altra parte, si può rischiare di scivolare in effettive *acomodaciones* anche quando si crede di sviluppare sottili divergenze dialettiche. E lo stesso Sastre sembra consapevole di questa dicotomia all'interno della sua produzione, la quale si rivela non solo e non sempre impossibilista, come sottolineano le sue parole: dopo la prima barcellonese de *La sangre de Dios*, aveva precisato di essere sempre la stessa persona che aveva sottoscritto il *Manifiesto del Teatro de Agitación Social*, in risposta a chi era rimasto deluso dallo scarso spessore sociale del suo teatro successivo, aspettandosi più forza, più vigore, più impeto rivoluzionario, più anticonformismo. Ai perplessi il drammaturgo chiedeva di pazientare, perché solo una minima parte del suo teatro arrivava sulla scena<sup>9</sup>. In queste affermazioni Buero ravvisa la *posibilitación* nelle opere allestite da Sastre – contrariamente a quanto egli affermava sui propri assunti teorici –, di contro all'Impossibilismo più rigoroso dei testi non rappresentati. Se così non fosse, infatti, egli avrebbe sottolineato la forza e l'anticonformismo del suo teatro rappresentato e non si sarebbe difeso adducendo la maggiore carica contundente delle opere non approdate alla scena (e per questo ancora chiuse in un cassetto). Così, *La mordaza*, al di là del messaggio più immediatamente percepibile, si riferisce a situazioni sociali ben precise e Sastre stesso aveva affermato che non era questa specie di *cripto-drama* a interessarlo, ammettendo quindi di essersi discostato dalla denuncia violenta, dura e aperta, come il testo dimostra... Non si tratta di formulare un giudizio di valore sulla produzione sastriana, ma di rilevarne – sottolinea Buero – la contraddittorietà rispetto agli stessi presupposti teorici dell'Impossibilismo, perché in ultima analisi almeno parte dell'opera di Sastre finisce per *posibilitar* il teatro *imposible*.

---

9 Cfr. SASTRE, ALFONSO, in *España*, de Tánger, 21 de Agosto de 1955.



Anche sul concetto di tragedia i due drammaturghi si trovano – come è noto - su posizioni opposte: Sastre la concepisce come una situazione esistenziale chiusa e pessimista e a tale proposito aveva criticato Buero e altri che la consideravano al contrario una prospettiva aperta e persino ottimista (la *esperanza trágica* di Buero<sup>10</sup>), liquidata come difensiva ed erronea, arrivando a coinvolgere nella critica dell'ottimismo tragico O'Neill e Miller - due dei Maestri citati in precedenza -, che avevano rispettivamente applicato i termini 'felicità' e 'ottimismo' alla tragedia<sup>11</sup>.

In sostanza, Buero nega la coincidenza totale in Sastre tra gli assunti teorici ispiratori – in base ai quali muove la sua critica ai drammaturghi contemporanei – e la sua produzione teatrale, richiamando l'attenzione su questa divaricazione per riportare la questione alla sua corretta dimensione. Sastre, dunque, *posibilita* il suo teatro *imposible*, che diviene rappresentabile, in modo non così difforme rispetto ad altri.

La nota finale la dà Sastre<sup>12</sup> nel numero successivo, per ribadire il senso dialettico della posizione impossibilista, da non considerare scollata dalla concretezza contingente, proprio perché accetta la *puesta en situación*, il fatto di calarsi nella circostanza e la consapevolezza di essere ben radicato in una determinata realtà, dando per assunte le condizioni socio-politiche in cui si vive e si opera, precisando ancora una volta di non dover tenere conto dell' 'apparato di controllo' (definito '*ese factor*'), perché privo di struttura e dal profilo *gaseoso*, cioè indefinito e cangiante. Ma la questione del rapporto col 'controllo' si riafferma in tutta la sua problematicità: da un lato, l'appello a non tenerne conto rimanda alla sua stessa indefinitezza e alla mutevolezza della sua azione; dall'altro lato, è doveroso estraniarsene, cioè rifiutarlo, per questioni ideologiche, perché altrimenti si rischierebbe di legittimarlo. Si tratta di uno straniamento ironico, dialettico, per poter creare qualcosa di simile alle condizioni auspicabili per il lavoro del letterato ed esercitare la pressione necessaria a favorire una progressiva liberazione. Il 'sorprendersi' di fronte al controllo rappresenta appunto la sfumatura ironica della posizione dialettica, di opposizione a '*ese factor*', un modo di contrapporsi a qualcosa della cui esistenza purtroppo non si poteva dubitare (dittatura, censura, ecc.). Non si tratta dunque di scrivere nell'assoluta libertà interiore - come gli aveva imputato Buero - ma di una sorta di libertà ironizzante, come l'ignoranza socratica, che non era di fatto ignoranza ma un metodo dialettico di ricerca del sapere. Nel concepire questa libertà come se esistesse, ci si può rendere conto, nel raffronto con una realtà tanto diversa, di quanto essa sia lontana e dunque reagire lottando per conquistarla. E questo atteggiamento, cioè la scelta di agire in un contesto libero, è imperniato sull' *estar en situación*, e non sull'astrazione teorizzante. Questa consapevolezza

---

10 Sulla speranza tragica e sul 'sentido trágico positivo' cfr. già BUERO VALLEJO, ANTONIO, «Cuidado con la amargura», *Correo Literario*, 15, Junio de 1950, p. 8.

11 Cfr. BOREL, JEAN-PAUL, *Théâtre de l'Impossible*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1963, pp. 156-159; SASTRE, ALFONSO, *Drama y sociedad*, Hondarribia, Hiru, 1994.

12 SASTRE, ALFONSO, «A modo de respuesta», *Primer Acto*, 16, Septiembre-Octubre de 1960, pp. 1-2.

delle circostanze in cui si è calati è radicata persino negli spiriti più libertari, che non cadranno nella trappola lasciandosi andare ad attacchi grossolani contro i loro obiettivi. Se Buero criticando l'Impossibilismo pensava a coloro che vengono definiti 'anarco-libertario-blasfematorios', Sastre sottoscrive la critica. La sua posizione non prospetta né una fantasiosa autonomia dell'autore rispetto alla società, né la sopravvalutazione dei condizionamenti delle circostanze. Riaffermando in chiusura – ancora una volta - che il pericolo per la prospettiva 'possibilista' è divenire il brodo di coltura di atteggiamenti conformisti, fatto salvo Buero.

Dietro alle parole dei due drammaturghi, allora, sembra di scorgere il progressivo ridursi delle macro-differenze sostanziali tra le rispettive posizioni e amplificarsi invece, in modo inversamente proporzionale, l'enfasi soggettiva che finisce per produrre una sorta di distorsione dei termini della questione. Gli aspetti fondanti delle due prospettive si confermano complementari più che irriducibilmente opposti: obiettivi comuni e auspicato rinnovamento del teatro ma anche e specie della società spagnola oppressa dalla dittatura. Ognuno, poi, sceglierà la propria linea, ma la piattaforma di base è condivisa; e lo sono persino alcune particolarità nel concretizzare il testo teatrale, che fanno pensare a un processo di *posibilitación* attuato variamente, più che a modalità inconciliabili, in un'ottica rigidamente dualista, un po' falsata e sclerotizzata.

Dunque Possibilismo o Impossibilismo. *Posibilitar* un teatro altrimenti *imposible* o finire per *imposibilitar* persino il teatro *posible*, soffocandolo sotto mille sottigliezze sui presupposti etico-estetici ispiratori e condannandolo, così, a restare *irrepresentable*. Rimanere, in linea di principio, sempre e comunque aderenti ai presupposti teorici o accettare che l'opera - *malgré tout* - è soggetta a fattori condizionanti (l'opera possibilista come quella impossibilista: si ricordi il caso de *La mordaza*), come lo stesso autore (che si consideri possibilista o impossibilista: Sastre parla di 'controllo' per alludere alla censura). Alla fine, se il fronte comune è intaccato dai personalismi (la posizione di uno o dell'altro, la visione di questi o di quello), la disgregazione finisce per indebolire persino un'unità fondata su basi ideologiche salde e condivise, a detrimento della lotta intrapresa e a tutto vantaggio del nemico comune. E forse questo è un rischio che la militanza – intellettuale e/o civile – non dovrebbe correre.